

Jerusalén en Buenos Aires todos los días del año. Imagen, replica, devoción

Ander Gondra Aguirre

UBA / CEISS

Marina Gutierrez De Angelis

UBA/AAV

Gorka Lopez de Munain

UBA/CEISS

En diciembre de 2009 se inauguró en Buenos Aires el parque temático Tierra Santa, un espacio en el que se recrean los principales hitos de la ciudad de Jerusalén en cartón piedra, como escenario desde el que promover una particular catequesis basada en varios momentos clave de la vida de Jesús.

Es comprensible que la valoración inicial de este inusual centro de ocio este irremediamente mediada por la exaltación kitsch. Los santos lugares reproducidos en poliuretano, la creación explicada en un espectáculo de “imágenes, luz, sonido y rayos laser”, la resurrección simbolizada por un enorme Cristo de 18 metros que emerge cada hora del Calvario... Sin embargo, tras esta primera impresión, una mirada más atenta y desprejuiciada nos permite encontrar una serie de elementos analíticos que problematizan una lectura plana y meramente despreciativa, percibiendo como en realidad Tierra Santa es un escenario eficaz para repensar multitud de cuestiones vinculadas con el uso de las imágenes, la religión en el mundo contemporáneo, etc.

En este sentido, tras haber visitado el parque previamente en varias ocasiones, realizamos una serie de registros audiovisuales durante la semana santa de 2015, ya que, con motivo de la conmemoración anual de la pasión, muerte y resurrección de Jesús, el centro realiza una serie de actividades especiales coincidiendo con las fechas fundamentales de celebración. Las observaciones realizadas en anteriores ocasiones, en las que acudimos buscando material para otras investigaciones en curso¹, nos alentaron a filmar durante estos días (comenzando en el Domingo de Ramos y finalizando el Sábado Santo), intuyendo que los elementos analíticos que más nos interesaban podrían revelarse de manera más clara con motivo de tan señaladas fechas.

Este trabajo se propone, a partir de esa experiencia de trabajo con la cámara, reflexionar sobre algunos de estos elementos que permitió explorar. El uso del registro audiovisual fue una decisión metodológica que se propuso explorar con las imágenes la agencia de las imágenes y sus formas de inserción en la práctica así como el propio espacio e interacción visual, corporal, sensorial de los visitantes al parque. Es necesario señalar que este proyecto de investigación aún está en curso, por lo que tan solo podremos adelantar algunas reflexiones iniciales que ameritan una investigación más extensa y detallada. Además, para poder ceñirnos a las dimensiones determinadas para las ponencias, tan solo podremos referirnos a unos pocos ejemplos de la amplia cantidad de casos previos con los que podrían establecerse interesantes conexiones, y nos veremos obligados a obviar algunos casos verdaderamente significativos, como la réplica de Jerusalén en la Exposición Universal de San Luis (1904) o los equivalentes de Tierra Santa en Estados Unidos: Holyland USA (parque ubicado en Waterbury, activo desde 1955 hasta 1984) y The Holy Land Experience (parque ubicado en Orlando, inaugurado en 2001).

1 *Tocar las imágenes y Auras plásticas. Objetos de devoción. Cultura visual y material*, proyectos integrados en la programación UBACyT 2014-2016 (Coordinados por Marina G. De Angelis).

A la entrada de Tierra Santa, un cartel nos invita a visitar “Jerusalén en Buenos Aires todo el año” [Fig. 1]. Atendiendo a otros intentos precedentes de replicar o des-localizar esta mítica ciudad quizás podamos relativizar la sorpresa inicial al toparnos con este parque a orillas del Río de la Plata.



Fig. 1 Cartel ubicado en la puerta exterior de Tierra Santa.

Es evidente que Jerusalén no es una ciudad entre otras. Contamos con multitud de narraciones de peregrinos que visitaron Jerusalén a lo largo del siglo XVI en busca de los espacios donde tuvieron lugar los grandes misterios de la fe católica, pero de entre todos ellos nos interesa destacar especialmente la figura de Bernardino Amico da Gallipoli, padre franciscano que entre los años 1593 y 1597 recorrió toda aquella región con especial detenimiento. Amico se dedicó a medir y dibujar cada una de los santuarios e iglesias que visitaba, tomando buena nota de los elementos constructivos y del diseño. En la basílica de la natividad de Belén, por ejemplo, realizó al menos nueve bocetos detallados de las plantas y alzados del complejo, basándose en cientos de sus propias mediciones. Además, completó varios cálculos topográficos a gran escala, recorriendo todo el camino de la Vía Dolorosa mientras contaba cuidadosamente cada uno de sus 940 pasos, talón a talón, a fin de poder convertirlos posteriormente en medidas regulares. Una vez de vuelta, todos estos materiales fueron publicados en su *Trattato delle piante & immagini de sacri edifizii di Terra Santa* (Roma, 1609), con grabados del célebre artista florentino Antonio Tempesta. Las indicaciones eran tan precisas que a partir de los planos y las descripciones todo aquel que los leyera podría hacerse una idea del conjunto y emplearlos para construir reproducciones de los santos lugares. Un tratado completo destinado a la edificación de réplicas a tamaño natural de la arquitectura más emblemática de Jerusalén. Obviamente, la idea de fondo no era nueva, desde hacía varios siglos la arquitectura europea ya venía inspirándose en las plantas y medidas aproximadas de la ciudad santa, pero el esfuerzo de Amico aportaba una precisión sin precedentes. El santo sepulcro había sido históricamente el prototipo principal de todos estos proyectos, pero a partir del siglo XV surgieron también dos nuevas tipologías de replicación ampliamente difundidas: el Sacro Monte y el vía crucis. Mediante estas dos modalidades, focalizadas en la pasión y en los lugares asociados a la crucifixión, la doctrina de la *imitatio Christi* encontraba un espacio ideal para su realización. Como afirma David Freedberg, en referencia al Sacro Monte de Varallo –levantado entre finales del siglo XV y principios del XVI por voluntad del fraile Bernardino Caimi– estas nuevas modalidades parecían particularizar las recomendaciones recogidas en los manuales de

meditación de la época:

Para mejor imprimir la historia de la Pasión en tu mente... es útil y necesario fijar en ella las personas y lugares: una ciudad, por ejemplo, que será la ciudad de Jerusalén –tomando para este fin una ciudad que conozcas bien. En esta ciudad, busca los lugares principales en los que habrían ocurrido los episodios de la Pasión– por ejemplo, un palacio con el comedor en el que Cristo celebró la Última Cena... y el de Caifás... y el aposento al que fue llevado ante la presencia de Caifás y donde fue escarnecido y golpeado. También la residencia de Pilato... asimismo el asentamiento del Monte Calvario, donde fue crucificado, y otros lugares parecidos...

Y luego también deberás configurar en tu mente a algunas personas, gente bien conocida por ti, para que represente a las personas que intervinieron en la Pasión... a cada una de las cuales darás forma en tu mente.

Hecho todo esto, poniendo toda tu imaginación en ello, ve a tu recámara. A solas, tras excluir de tu mente todo pensamiento ajeno, comienza a pensar en el principio de la Pasión, desde el momento en que Jesús entró en Jerusalén montado en la mula. Pasando lentamente de un episodio a otro, medita en cada uno de ellos, deteniéndote en cada etapa y cada paso de la historia. Y si en un momento determinado experimentas la sensación de piedad, detente: no prosigas en tanto perdure ese dulce y devoto sentimiento.

Los Sacro Montes y los Vía Crucis ofrecían, haciendo uso de todo tipo de despliegues, una veraz presentación de los misterios y los episodios de la vida de Jesús. A partir de los primeros proyectos de este tipo realizados en España [el convento de Santo Domingo de Scala Coeli en Córdoba, ideado por el zamorano Álvaro de Córdoba tras su visita a Jerusalén en el año 1419; y el Vía Crucis de la Casa de Pilatos en Sevilla, creado por Fadrique Enríquez de Ribera tras su peregrinación en 1518] se construyeron muchos otros complejos en toda la península. De hecho, inspirado por los religiosos españoles que habían mostrado el gran influjo positivo de estos espacios en las almas de los fieles, Leonardo da Porto Maurizio decidió trasladar el modelo a Italia, erigiendo a lo largo de su vida más de quinientos Vía Crucis didácticos.

Un punto importante de estos dispositivos guardaba relación con las indulgencias que tradicionalmente se obtenían durante el recorrido por las estaciones de la cruz. A sabiendas de la dificultad que entrañaba el peregrinaje hasta Tierra Santa, las indulgencias obtenidas por visitar devotamente los santos lugares se ofrecían igualmente a quienes consumaran los Vía Crucis. De este modo, algunas réplicas alcanzaron una paridad casi total respecto de los lugares sagrados originales.

A pesar de la precisión buscada por Bernardino Amico da Gallipoli, la mayor parte de las réplicas no se asemejaba en lo más mínimo a las construcciones originales. En este sentido, varios investigadores han reflexionado sobre el concepto de copia durante estos periodos, preguntándose hasta qué punto estas reproducciones inexactas podían realmente considerarse réplicas. En la obsesión de los viajeros y peregrinos por la medición exacta de los santos lugares encontramos una posible respuesta. Esta fascinación, cuyo origen podemos rastrear en las misivas de San Jerónimo, parece sugerir que el estudio de las medidas y proporciones es capaz de facilitar la asimilación de los misterios de la revelación. De este modo, las propias mediciones, directamente inspiradas por la mano de Dios, pueden considerarse reliquias en sí mismas². Por inexacto que resultara el conjunto, en sus bases se encontraban las medidas, tomadas por regla general in situ, de los santos lugares.

Indudablemente, el parque Tierra Santa es, de forma involuntaria, un digno sucesor de estos espacios. También la suya es una replicación inexacta, aunque los folletos indiquen que las actividades se desarrollan en “un escenario que remite a las calles y a la vida del pueblo que vivió en esa región hace más de 2000 años”. Y aunque se presente primordialmente como un espacio educativo, de interés turístico y cultural, su valor como centro de evangelización le dota de una ambigua posición, que oscila continuamente entre lo lúdico y lo religioso. En este caso, no se ofrecen indulgencias a los visitantes, pero sí encontramos a la entrada del parque una bendición apostólica otorgado en 2013 por el Papa Francisco a la directora del centro y todos sus trabajadores [Fig. 2].

2 En este sentido, véase Beaver, Adam, *From Jerusalem to Toledo: Replica, Landscape and the Nation in Renaissance Iberia, Past and Present* 218, Issue 1, 2013, pp. 55-90.

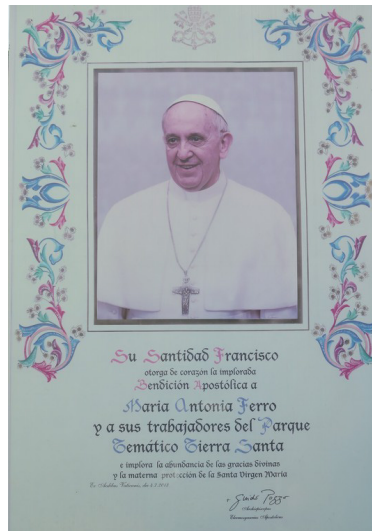


Fig. 2 Bendición apostólica otorgada por el papa Francisco al parque.

De hecho, el estudio de los Vía Crucis y los Sacro Montes, desestimado durante años por los investigadores, ha generado numerosos dilemas a la hora de sortear la impresión inicial de que estas monumentales replicas eran tan solo una suerte de exposiciones universales o parques de atracciones, similares a Disneylandia, diseñados para ofrecer al visitante una ilusión, mediante una sorpresiva mezcla de detalles realistas y fantasía (Bonet Correo, 1989: 174-5). Es difícil no entrever una misma fusión entre las presupuestas recreaciones realistas y un imaginario fantástico que mezcla sin rubor distintas referencias inauditas —la aventura, el orientalismo, las *celebrities* de la religión, el misticismo— en los cuadernillos promocionales que entregan a los visitantes a la entrada del parque [Fig. 3].



Fig. 3 Diseño promocional empleado en los panfletos promocionales del parque.

E igualmente complicado resulta conciliar los dos elementos fundamentales de la ecuación: el ocio y el recogimiento. Aunque desde las redes sociales Tierra Santa emplee esta combinación continuamente, utilizando un lenguaje que sorprenderá —como sorprendería la predicación de Leonardo da Porto Maurizio, cuyas acciones encontraron dentro de la jerarquía eclesiástica múltiples dificultades e incomprensiones— a los más ortodoxos:

Además de ofrecer grandes atracciones mecánicas de luces y sonidos, ofertas gastronómicas, shows musicales y divertidas actividades para los más chicos, Tierra Santa es también un lugar de recogimiento y oración, donde podés

rezar el Vía Crucis, visitar la Gruta de Vírgenes y Santos y recorrer la vida y obra de Jesús en la antigua Jerusalén, entre muchas cosas más. ¡Tenenos fe en tu visita este fin de semana! ¡Dale like!³

Como ocurre con las imágenes del Holocausto, y con la polémica suscitada por campañas como *INtervene now*, en la que el Museo Auschwitz-Birkenau invitó a través de Facebook a los visitantes a formar parte de las experiencias vividas en el campo compartiendo sus experiencias, mediante el uso de un slogan y una imagen viral que parecía plantear una inusual pregunta a los turistas –¿Estás dentro o estás fuera?– [Fig. 4], habrá quien considere que este tipo de estrategias únicamente banalizan, instrumentalizan y capitalizan el sufrimiento, sosteniendo que tan solo hay una manera posible de aproximarse al Holocausto o a la Pasión (Rodríguez Serrano, 2015: 25-27). Sin embargo, esta lectura parece querer obviar que en ambos casos, la cultura popular se ha aproximado a estos episodios, desmontando todo argumento de autoridad e introduciéndolos en el paisaje icónico popular.



Fig. 4 Banner de la campaña promovida por el Museo Auschwitz-Birkenau

Así, encontramos un elemento fundamental de reflexión en los materiales empleados en Tierra Santa y en otros muchos lugares de culto a lo largo de todo el territorio Argentino. El plástico o el poliuretano son materiales inextricablemente ligados al kitsch, materiales en torno a los cuales se ha debatido largamente sobre su idoneidad a la hora de transmitir la sacralidad:

Una imagen que no es más que una fotografía pintada, una estatua que simplemente se derrama en un molde, hecha en un material de calidad inferior por personas que no prestan atención alguna a su calidad o a su propósito, es incapaz de despertar una respuesta por parte del usuario, a menos que sea una simple expresión de repulsión (Crichton, 1966: 164-5).

Sin embargo, esta postura no se corresponde con la realidad cotidiana de la fe católica en la Argentina del siglo XXI. A lo largo de las investigaciones llevadas a cabo durante los últimos meses en diferentes santuarios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, dentro del marco de los proyectos “Tocar las imágenes” y “Auras plásticas”, hemos podido comprobar como a pesar de que la imagen exhibida, en la mayoría de los casos, no es de factura importante ni cualidad estética alguna –siendo, en muchos casos, efigies de plástico–, y de que las imágenes que se reproducen y se venden en los puestos callejeros cercanos son aparentemente similares o idénticas, la baja calidad de las reproducciones, el hecho de ser imágenes comunes, simples y de los materiales más ‘pobres’ y diversos no parece impedir la capacidad de obrar milagros y proteger a su portador. El plástico no parece inhabilitar lo aurático de las imágenes, algo que también podemos corroborar en Tierra Santa, valiéndonos, por ejemplo, de la réplica del muro de las lamentaciones a la que dedicamos una gran atención durante los registros audiovisuales de Pascua.

Beaver afirma que la conceptualización de la mimesis y la relación entre el original y las copias que garantizaba la valoración de los Sacro Montes o los vía crucis durante la edad media y el renacimiento, resulta completamente ajena a nuestra manera moderna de pensar, asentada, según él, en la distinción entre la “cosa

real” y las imitaciones (Beaver, 2013: 75-76). Sin embargo, a la luz de la experiencia sobre el terreno en Tierra Santa, y en otros muchos lugares en los que hemos visto operar la eficacia de las reproducciones [Fig. 5], parece oportuno afirmar que “Cuando se trata de imágenes, como diría Bruno Latour, nunca hemos sido, y probablemente nunca seremos, modernos” (Mitchell, 2014: 118). Los visitantes del parque temático bonaerense interactúan con la réplica del muro de los lamentos de manera absolutamente enfática, otorgando a esta reproducción un poder semejante al original y orando frente al muro de forma continua y prolongada. Es posible que esta confusión o contaminación entre la réplica y el original se vea acrecentada, en este caso, por los letreros que afirman que “los deseos colocados en el muro son depositados en el muro de los lamentos de Jerusalem”. Una acción que el parque realiza periódicamente, enviando a la ciudad santa una delegación que transporta los miles de papelitos colocados en las grietas de este muro duplicado [Fig. 6].



Fig. 5 Imposición de una pequeña figura de plástico sobre la cabeza de una mujer, Plaza Miserere (Buenos Aires), festividad de Todos los Santos, 31 de octubre 2014.

Fig. 6 Varios visitantes de Tierra Santa depositan sus plegarias mientras en la réplica del muro de las lamentaciones ubicada en el parque temático Tierra Santa.

Otros espacios del parque también dan pie a situaciones igualmente ambiguas, en las que la fe se mezcla con las prácticas comunes en cualquier punto turístico de la ciudad, interactuando siempre con imágenes, lo cual cortocircuita buena parte de las consideraciones tradicionales sobre el arte, la visualidad o la cultura material religiosa. Por ejemplo, a la entrada de un recinto denominado “la gruta de la virgen y los santos”, encontramos un panel didáctico sobre el culto a las imágenes, en el que se nos recuerda la clásica disputa basada en la interpretación del Exodo 20:5 sobre la creación de imágenes y la idolatría posterior, recordándonos que

Cuando decimos eso es Jesús o la Virgen y nos referimos a una imagen sabemos que Jesús y la Virgen están en el cielo, pero la imagen nos recuerda su presencia cariñosa y protectora, y la usamos como medio para rezarle a Dios.

Esta advertencia se plasma también en la manera en que los visitantes recorren e interactúan en la gruta: el espacio parece una galería de los santos más destacados de América Latina, recreados a gran tamaño, pero la organización del parque invita a colocar velas a las imágenes y en algunas de ellas encontramos multitud de objetos depositados a modo de exvoto (rosarios, escapularios, pinzas de cabello, cintas, estampitas, etc.). Una vez más, las fronteras entre el objeto museístico o pedagógico y el objeto litúrgico se diluyen. Es imposible establecer una barrera que haga que los visitantes se comporten de forma diferente ante esta enorme efigie de la Virgen Desatanudos de cómo lo harían ante una pequeña réplica en dos dimensiones instalada en su parroquia. Los visitantes se toman su tiempo para interactuar con imágenes hacia las que establecen afecto y emoción. Como les encantaban las estatuas de lo Sacro Montes a quienes las visitaban durante los siglos pretéritos:

Además, y por encima del deseo de ayudar a las masas a comprender más vívidamente los sucesos de la

vida de Cristo, hay algo que sin duda obedece al deseo de atraer a la gente dándole lo que le gusta...Pues la gente se deleita con estas estatuas. Escuchen el discreto susurro “oh bel” que sale de sus labios cuando se asoman por las rejas; y cuanto más vistosa es la capilla, tanto más satisfechos quedan por regla general. Les gustan esas figuras tanto como a nuestro pueblo gustan las de Madame Tussaud...Pero ¿cómo, por favor, podemos impedir que se adore a las imágenes?, o que se las ame (Butler, 1986:249-51).

Este fragmento de la descripción que el escritor británico Samuel Butler realizó sobre el Sacro Monte de Varese en 1881 aporta elementos fundamentales para el análisis de Tierra Santa, tanto para las esculturas de ‘cartón piedra’ como para las atracciones robóticas animadas: el espectador puede distanciarse de la escena y limitarse a admirar el arte o el artificio, pero todos los recursos empleados –la policromía, el cabello real o los atavíos de la vida cotidiana, en el caso de los Sacro Montes. Los animatronics, la iluminación o la música, en el caso de Tierra Santa– invitan también a fusionar la imagen y el prototipo [Fig. 7 y 8].



Fig. 7 Esculturas ubicadas en una de las capillas del Sacro Monte de Cervo (obra del escultor Beniamino Simoni, XVIII)

Fig. 8 Animatronics de Adán y Eva en el espectáculo de La Creación en Tierra Santa.

En el programa especial de actividades ideado para la Semana Santa, encontramos además otros elementos que conectan la experiencia del parque temático con la de los Sacro Montes ideados por Leonardo da Porto Maurizio en el siglo XVIII. Como buena parte de los predicadores de su tiempo, Leonardo, según los cronistas de la época, era capaz de convocar a miles de personas y sus performance poseían ciertos rasgos espirituales y pragmáticos. Llevaba el cilicio, a menudo la corona de espinas en la cabeza, y se sometía, en público, a prácticas penitenciales muy severas, propugnando el valor del ascetismo y la soledad. Exceptuando estas últimas recomendaciones, su estilo performativo y espectacular encuentra una particular equivalencia en los múltiples Vía Crucis vivientes que se celebraron durante el Viernes y el Sábado santo. Y también en las multitudes que se agolpaban para participar en el Vía Crucis leído, ayudando a cargar la cruz, o que seguían el camino al calvario teatralizado entre el morbo y la congoja [Fig. 9 y 10].

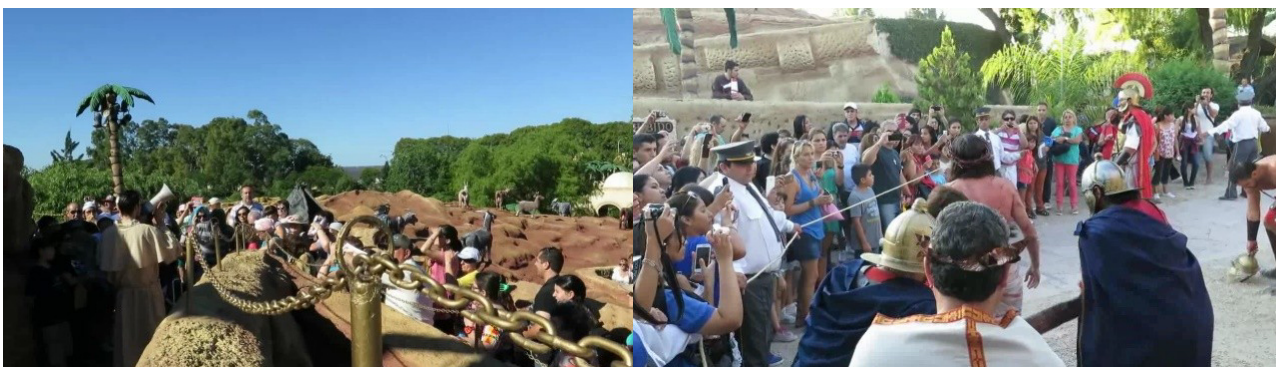


Fig. 9 Cientos de personas siguen en fila al catequista que realiza, megáfono en mano, la visita guiada al monte del Calvario.

Fig. 10 Una multitud se agolpa ante la representación de la vía Dolorosa hacia el Calvario durante la pasión viviente del viernes santo.

Salvando las distancias, ya que sería una completa osadía equiparar plenamente la actitud de los espectadores del siglo XVIII con las que observamos hoy en día, parece que el uso de las imágenes en determinados contextos catequéticos en los que se promueve el imperativo de la *imitatio Christi*, encuentra en el parque de Tierra Santa su última plasmación, alejada de la severa devoción de Leonardo da Porto Maurizio, e integrada en un nuevo modelo de ocio religioso-cultural capitalista en que los promotores principales de estos Vía Crucis ya no son las iglesias franciscanas –principales impulsores de la devoción a la Pasión de Cristo– o la jerarquía eclesiástica, sino la iniciativa privada de personas como Fernando Pugliese o Jan Crouch –impulsor y escultor de Tierra Santa y directora de The Holy Land Experience respectivamente–, o de empresas como Carrefour, principal patrocinador del parque temático porteño.

Los registros audiovisuales en los que esta ponencia se basa, nos permitieron observar con detenimiento cada una de las atracciones y actividades especiales desarrolladas en el centro, las cuales registramos en más de una ocasión atendiendo en cada caso a un elemento particular: los trabajadores del parque, las reacciones del público, la interacción entre ambos, etc. Fueron por tanto un elemento fundamental a la hora de analizar el discurso planteado por el parque, no solo a través de su página web, las redes sociales o los folletos promocionales, sino, principalmente, a través de las intervenciones de los catequistas encargados de realizar las visitas guiadas y de los presentadores que dirigieron los actos durante los días de Semana Santa, las cuales pudimos transcribir, apreciando un equilibrio semejante al percibido en las imágenes: entre el espectáculo participativo, en la línea de la *theatre immersion*, y una reflexión religiosa mayormente superficial.

En los próximos meses, ampliando la información obtenida en los registros efectuados hasta el momento con nuevas visitas al parque, será necesario articular un estudio más detallado de algunos de los elementos esbozados en esta ponencia, ahondando en el análisis de los dramas litúrgicos de las pasiones medievales, los Sacro Montes renacentistas, las devociones mal arregladas del Barroco o la continua replicación de Jerusalén en territorio estadounidense durante los siglos XIX y XX. De este modo, se podrán trazar de forma más clara y precisa las supervivencias vislumbradas en este texto, subrayando las complejas transformaciones de las imágenes y los gestos a partir de su naturaleza anacrónica y superviviente. Un planteamiento alejado de una concepción del tiempo dominada por la progresión lineal, que apuesta por una visión que borra la distinción entre el observador, a un lado del tiempo, y la época en que se creó la obra, al otro. Ratificando así la presencia del presente en el pasado, así como la del pasado en el presente.

Bibliografía

- BEAVER, Adam, “From Jerusalem to Toledo: Replica, Landscape and the Nation in Renaissance Iberia”, *Past and Present* 218, Issue 1, 2013, pp. 55-90.
- BONET CORREA, Antonio, 1989. “Sacromontes y calvarios en España, Portugal y América Latina”, en Gensini (ed.), *La ‘Gerusalemme’ di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, pp. 174–5.
- BUTLER, S., 1986. *Alps and sanctuaries*, Londres: Stroud, Sutton Publishing Ltd.
- CRICHTON, J. D., 1966. “Art at the service of the liturgy”, en *The liturgy and the future*, Tembury Wells: Fowler Wright Books, pp. 164-173.

- G. DE ANGELIS, Marina y GONDRA AGUIRRE, Ander, 2014. "Tocar, besar, fotografiar. La imagen milagrosa 2.0", en e-imagen Revista 2.0, España-Argentina. ISSN N° 2362-4981.
- MITCHELL, W.J.T., 2014. "La plusvalía de las imágenes", en Gondra, Ander y López de Munain, Gorka (eds.), Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s), Santander: Shangrila Ediciones, pp. 82-118.